

PRZEGLĄD MUZYCZNY

DWUTYGODNIK

ROK I. Poznań, dnia 5 czerwca 1925. NR. 11.

Dr. Zdzisław Jachimecki.

Ronsard w starej i nowej muzyce.

Jakby chcąc Francji osłodzić wspomnienie smutnego dnia 11-go sierpnia 1524 r., w którym wojska Franciszka I-go zostały sromotnie pobite pod Pavią (na południe od Medjolanu), obdarzyła ją Opatrzność tego samego dnia Piotrem Ronsardem, najwspanialszą później chwałą siedmiogwiezdnej „Plejady“ literatury francuskiej w XVI-tym wieku. Jacques Auguste de Thon nie zawahał się powiedzieć w „Historji swoich czasów“, że narodziny Ronsarda były dla narodu francuskiego zapłatą losu za klęskę lombardzką. — Otoczony bezprzykładnem uwielbieniem współczesnych, patrzący, jak w zachwycie dla jego talentu pochylają się przed nim koronowane głowy monarchów potężnych państw i uwieńczone laurem czoła mistrzów poezji, jak Torquato Tasso przyjmował Ronsard wszystkie hołdy jako coś słusznie należnego. Z niemniejszem pewnie zadowoleniem, jak tuziny sławiących go sonetów, hymnów i ód, przyjmował Ronsard kompozycje współczesnych sobie muzyków, utworzone do jego poezyj.

Może mu nawet ta dźwięczna forma uwielbienia była milszą od pustych superlatywów panegiryków, gdyż dla muzyki miał naprawdę czułe serce. — W przedmowie do *„Melange de chansons tant des vieux autheurs que des modernes“* w r. 1572 tak pisał do Henryka IX-go: „Panie, tak jako na kamieniu probierczym bada się, czy złoto jest dobre lub złe, tak starożytni za pomocą Muzyki badali serca tych, którzy są szlachetni, wielkoduszni i tych, którzy są ospali, leniwi i zwyrodniali w tem ciele śmiertelnem, nie pamiętający o boskiej harmonji niebios, ani o towarzyszach Odyssa, którzy byli ludźmi, zanim ich Circe nie zamieniła w wieprze. Albowiem, Panie, ten, kto słysząc słodki akord insumtrn-e

tów, lub lubość głosu ludzkiego nie raduje się z tej przyczyny, nie wzrusza się tem, ani nie zadrży od stóp do głów, jakby słodko zachwycony i nie odczuje jakby go coś z niego samego wyrwało, to znak, że ma duszę pokrzywioną, występną i zdeprawowaną, przed którą należy się strzedz jak przed kimś, co się urodził nieszczęśliwym. Jakoż możnaby pogodzić się z człowiekiem, który z usposobienia swojego nienawidzi dźwięków? Taki nie jest godny oglądać miłego światła słońca, który nie oddaje czci Muzyce, jako części tej, co tak harmonijnie (jak mówi Plato) porusza cały ten wszechświat. A przeciwnie ten, kto składa jej hołd i uszanowanie, jest zwykle dobrym człowiekiem, ma duszę zdrową i wesołą i z natury swojej kocha rzeczy wzniosłe, filozofję, mówiąc krótko, we wszystkich zajęciach dostojnych pozwala zawsze przejawić się blaskom swojej cnoty...“

Główne zainteresowanie dla poezji Ronsarda ze strony kompozytorów przypada na okres pełnej sławy jego twórczości, nie długo po jej olśniewającym wschodzie w Odach (z r. 1550) i trwa — stopniowo przygasając — do ostatnich lat jego życia. Po śmierci wielkiego poety muzycy XVI-go i XVII-go stulecia odwrócili się od jego wierszy. Epizodycznie przypominano sobie Ronsarda w muzyce XIX-go wieku, a dzisiaj czarowna siła 400-go jubileuszu poety zniewoliła kilku najbardziej postępowych muzyków francuskich do złożenia hołdu jego cieniom w postaci szeregu utworów do jego słów.

Już w r. 1900-tym pp. Charles Comte i Paul Laumonier, potem w r. 1902-gim p. Julien Tiersot ogłosili studja na temat utworów muzyki XVI-go wieku, pisanych do tekstów Ronsarda. Teraz p. Charles van den Borren przypomniał rezultaty ich poszukiwań po starych drukach i rękopisach. Jak każdy głośny poeta, tak i Ronsard musiał pogodzić się z tem, że obok najwybitniejszych kompozytorów jego epoki wiersze jego przypadały do gustu także i miernym talentom. Starzejąc się zaś, mógł łatwo stwierdzić, że najchętniej podkładano muzykę pod wiersze, należące do młodszych jego lat. Rozumiał zaś także, dlaczego w czasie, kiedy jedne poezje liryczne nie nęciły muzyków zupełnie, do innych coraz to nowe powstawały melodje. Do wiersza „*Bon jour mon coeur*“ pisał n. p. muzykę i sławny Goudimel (twórca muzyki do psalmów Marot'a) i sławniejszy od niego Philippe de Monte i najsławniejszy Orlando di Lasso, nie licząc innych mniejszych.

Marząc o jak największej popularności swoich poezyj, myślał Ronsard z góry o przystosowaniu ich do muzyki. W r. 1552 dodał więc do swoich „*Les Amours*“ dziesięć kompozycyj chóralnych w stylu polifonicznym, napisanych przez Certon'a, Goudimel'a i Jannequin'a. Tych dziesięć utworów miało służyć za podkład muzyczny dla całego tomu ód w ten sposób, że ta sama muzyka mogła być użytą do trzech, czternastu, pięćdziesięciudziewięciu, a jedna nawet do dziewięćdziesięciudwóch sonetów. To daje wyobrażenie, jak

mało uwagi zwracano w tym wypadku na charakter wiersza, rozgrzeszając się w zupełności samą tylko formą wersyfikacyjną.

Po teksty Ronsardowskie sięgali za życia poety zarówno muzycy, należący do znacznie starszej od niego generacji, jak zupełnie z nim współcześni i młodzi. Z tego powodu utwory te przedstawiają znaczną rozmaitość stylistyczną. I tak konserwatywny Pierre Certon przenosił słuchacza w epokę dawniejszą, do stylu szkoły Josquina des Prés, którego był uczniem, Goudimel dawał mu wrażenia pełniejsze już ducha harmonii, Janneqin zaś celował w obrazowości dźwiękowej. Ludowe czynniki francuskie w melodjach i rytmach wnosiły kompozycje Muret'a, Costeley'a i de la Grotte'a. Orlando di Lasso roztaczał w swoich kompozycjach ronsardowskich takie samo mistrzowstwo konstrukcji kontrapunktycznej, jak w innych dziełach. Podobnie Philippe de Monte nie skąpił im polifonicznej przyprawy. Bardzo żywo wypadł w jego ujęciu sonet *„Comme la tourterelle languit“*.

Szczególnie ujmującą oprawę muzyczną otrzymała od Costeley'a znana odą *„Mignonne allons voir“*[1]). Warto przypomnieć ten miły, świeżością tchnący wierszyk w dosłownym przekładzie:

„Pójdźmy zobaczyć, moja miła,
różę, co w słońcu roztuliła
suknię z purpury w tej dobie,
czy i teraz w zmierzchu porze
nie straciła na kolorze,
czy ma cerę równą tobie.

Patrzaj, choć przeszło godzin mało,
ach, cóż z różą tą się stało,
wszak to już koniec jej piękności,
bo natura, jak zła matka,
wymierzyła żywot kwiatka
od świtania do ciemności.

Więc jeśli wierzysz mi, milutka,
wiek twój teraz jak stokrótka,
kwitnie jako kwiat w zieleni:
zbierz z młodości wszystkie miody
jak z tych kwiatów, bo urody
barwy zgasi czas jesieni.“

Za pośrednictwem tego właśnie wiersza nawiązuje poezja Ronsarda swój stosunek z muzyką minionego stulecia. Nie byle kto podejmuje tę, przerwaną przez dwa stulecia, nić ronsardowską, gdyż Ryszard *Wagner*. Pieśń do słów tych pisze przyszły twórca „Trystana“ w czasie smutnego swojego pobytu w Paryżu w r. 1840. 27-letni wtedy muzyk nie miał tu jeszcze we frazie melodyjnej ani w harmonjach indywidualnych rysów. Wprawdzie melodja i niektóre szczegóły opracowania przypominają uroczą pieśń Schuberta *„Ich denke dein“*, niemniej są tu także zwroty recytatyjne, prowadzące bezpośrednio do „T a n n h ä u s e r a“. Pieśń ta, podobnie jak wszystkie inne z pierwszego okresu twórczości Wagnera, uległa zupełnemu zapomnieniu, dobrze więc przynajmniej z okazji Ronsarda przypomnieć o jej istnieniu.

[1]) Utwór ten znajdował się w ostatnich programach koncertów zespołu Motet et Madrigal w Poznaniu i Krakowie. (*Red.*)

Zresztą rzadko zwracano się do tekstów Ronsarda w XIX-tym wieku. Szerzej znaną była niegdyś pieśń kompozytora belgijskiego, Gustawa Huberti (1843—1910) do jednego z najbardziej popularnych sonetów poety: „*Quand vous serez bien vieille*“. Odtrącony przez damę, o której względy zabiegał, przesłał jej Ronsard sonet z mądrą radą horacjańskiej ody „*carpe diem*“. W niebotycznem samopoczuciu swojej wielkości musiał Ronsard odczuć głęboko ten zawód miłosny. Oto jak do niej pisał:

„Kiedy będziesz już stara, wziąwszy
w ręce krosna,
przy świecy o zmroku koło ognia usiędziesz,
me pieśni nucąc, zdumiona mówić
będziesz:
Ronsard mnie wielbił, gdy piękna
byłam jak wiosna.
Nie będziesz miałâ służki, co słysząc
te słowa,
chociaż się już pracą ciężką utrudziła,
by się na dźwięk „Ronsard“ z drzemki
nie zbudziła,
błogosławiąc usta, skąd wyszła ta mowa.
Ja już będę pod ziemią widziadłem
bez kości
pośród cieni zażywał wiecznej spokojności,
a ty będziesz przy ogniu staruszką
zgrzybiałą,
żałującą miłości, odrzuconej dumnie.
Nie czekaj jutra, wierz mi i dziś żyj
rozumnie,
od dzisiaj zrywaj róże, które-ć życie dało!“

Nietylko historyk skorzystał z rocznicy Ronsarda, ażeby sobie i drugim przypomnieć, jaką korzyść z jego sztuki miała muzyka. Jubileusz wielkiego poety zachęcił redakcję pisma paryskiego *La Revue Musicale* do ozdobienia grobu poety wieńcem, złożonym z nowoczesnych utworów, opartych na tekstach ronsardowskich. Na wieniec ten złożyły się pieśni, napisane przez: Pawła Dukas'a, Alb. Roussel'a, Roland-Manuel'a, M. Delage'a i M. Rawel'a. Nie przeczuwał pewnie stary Ronsard, że w trzysta czterdzieści lat po śmierci pójdzie jako poeta ramię w ramię z najbardziej postępowymi muzykami Francji. To największy może triumf jego poezji.

Już pierwszy utwór zbiorku, zatytułowanego „*Tombeau de Ronsard*“, napisany przez Dukas'a, wprowadza nas w atmosferę muzyczną dzisiejszego stylu, uniezależnionego od wielu norm dawniejszych. Na tle sarabandy, archaizując w niezmiernie wyrafinowany sposób, rozwija tu Dukas pomysły, grawitujące ku atonalności. Roussel napisał do słów „*Rossignol, mon mignon*“ pieśń z akompaniamentem samego fletu, usiłującego za pomocą urozmaiconych pasażów, figur i trylerów naśladować śpiew króla uskrzydlonych śpiewaków. Caplet użył znów do akompaniamentu harfy, niejako w zastępstwie za lutnię XVI-go wieku. Artur Honneger podzielił piosnkę Ronsarda „*Plus tu connais que je brûle*“ na dwie części; pierwsza, archaizująca nie mówi wiele, druga, zgrzytająca silnemi dyssonansami. nie przynosi żadnego zadowolenia lirycznego. I De-

lage używa sobie na ostrościach i jaskrawościach dyssonansów akompaniamentu, a głosowi każe pieśń Ronsarda do muzy śpiewać w niezmiernie zawiłych zwrotach melodji. Ostatni w zbiorze, Maurice Ravel, oparł tekst pieśni[1] „*Amelette Ronsardelette*" na niezmiernie ascetycznym akompaniamencie, utworzonym — jakby na wzór średniowiecznego organum — z łańcucha samych pustych kwint, granych jedną ręką (tym razem na fortepianie).

Tak sztuka Ronsarda zatriumfowała wobec ducha naszego czasu, ale czy duch przodownika Plejady zagrzał się przy tej ofierze muzyki francuskiej dni naszych, to rzecz inna.

X. Hieronim Feicht C. M.

BARTŁOMIEJ PĘKIEL.

II. Twórczość.

Ogólnie znana dotychczas twórczość kompozytorska Pękiela obejmuje motety, opracowania sekwencyj, msze i kantatę. Motety i msze należą do dwuch stylów: a capella i stylu koncertującego, sekwencje napisane a capella, kantata z towarzyszeniem instrumentalnem.

Motety napisane a capella rozpadają się na dwie grupy, reprezentujące starszy i nowszy kierunek. Starszy polega na polifonicznem opracowaniu melodji choralnej, służącej za śpiew stały całej kompozycji, śpiewanej przez tenor w nutach równej wartości; nowszy kierunek przedstawiają motety przeimitowane, zmieniające z każdem nowem zdaniem czy nowym odcinkiem tekstu temat muzyczny, przeprowadzany imitacyjne przez wszystkie lub część głosów, przyczem jest samo przez się zrozumiałem, że partje imitacyjne przeplatają partje polifonizujące lub wprost homofoniczne. Wśród motetów tej grupy wykazuje większość podział na trzy i więcej części, oddzielonych od siebie wyraźnemi cezurami na wzór podobnie opracowanych części mszalnych, przyczem dla celów kontrastu wprowadza kompozytor nieraz zmianę taktu i techniki. Symetrja poszczególnych części motetów zależy od kilku czynników, jak ilości tekstu ujętego przez kompozytora w jedną grupę, rodzaju taktu i zastosowania pewnych form, obcych dawnemu motetowi, np. fugi. Trzeba bowiem zauważyć, że dwie części równe sobie nawet co do ilości taktów nie zawsze są symetryczne, gdy w jednej wraz z taktem złożonym parzystym zachodzi technika imitacyjna, a w drugiej przy zastosowaniu taktu prostego, nieparzystego homofonja. Obok tego rozsadzają u Pękiela dawną zwartą formę motetu wplecione gdzieniegdzie staroklasyczne fugi. Zauważamy więc nawet w Pękielowskich motetach a capella czynniki, które podówczas rozbi-

jały jednolitą formę motetu na grupy, z czego po zupełnem uniezależnieniu grup wobec siebie powstała forma kantat wywodzących się od motetu.

O przynależności motetu „Dulcis amor Iesu" do grupy motetów w stylu koncertującym nie decyduje samo spostrzeżenie, że motet ten posiada basso continuo pro organo wraz z biegnącym z nim równolegle głosem violony, gdyż w XVII w. wykonywano również kompozycje stylu a capella z towarzyszeniem organowem czy violonowem, czy jednem i drugiem równocześnie. O odrębności stylu decyduje tu stosunek continua do zespołu wokalnego. W kompozycji a capella było dodane continuo dosłownem powtórzeniem najniższego w danej chwili głosu; w kompozycji napisanej w stylu koncertującym, jaką jest właśnie motet „Dulcis amor Iesu" posiada continuo obok roli towarzysza chóru również rolę samodzielnej podstawy harmonicznej całego zespołu, rolę głosu bez towarzyszenia którego nie możnaby wykonać partji wokalnej bez narażenia się na następstwa nieprawidłowych współbrzmień, lub współbrzmień pustych. Basso Continuo towarzysząc zarówno jednemu, jak dwu do czterech głosom jest w tych miejscach głosem drugim, trzecim, czwartym, czy wreszcie piątym całego zespołu. Wyjątkowo tylko gra continuo przez kilka zresztą taktów najniższy w danej chwili głos wokalny nie będący basem — nie jest więc w tem miejscu continuo głosem samodzielnym — pozatem przy pełnym jedynie pięciogłosie biegnie continuo równoległe z bassem, czasem ze zmianą oktawy, lub rozdrobnieniem nuty całej na dwie półnuty, z których jedna skacze na niższą od basu oktawę. Przy ruchliwym, szesnastkowym basie pomija continuo nuty przejściowe. Z samego stosunku continua do chóru zauważamy już, że prowadzenie głosów w zespole przynależnym do stylu koncertującego różni się od prowadzenia głosów w motetach a capella. Istotnie brak tu pewnej ciągłości w prowadzeniu głosów. Tematy zostają po lub nawet przed całkowitem wypowiedzeniem się w jednym głosie przerzucane do drugiego, podane przez coraz to nową barwę głosową, a w głosie poprzednim milknie kontrapunkt, tak iż co drugi takt zmienia się ilość i jakość śpiewających równocześnie głosów, a zaledwie na trzy takty przed zakończeniem poszczególnych części schodzą się wszystkie głosy. Dopiero jedenaście taktów całej kompozycji posiada pełny pięciogłos.

Obok motetów zachowały się dwie kompozycje Pękiela o prostej, bezpretensjonalnej, przejrzystej, symetrycznej budowie. Mimo napisu „mottettae" kompozycje te nie odpowiadają zupełnie formie motetu, natomiast sprawiają na pierwszy rzut oka wrażenie hymnów. Szczegółowa jednak analiza, wykrywająca w jednej kompozycji nierówne co do rozmiarów zwrotki, w drugiej powtarzający się po każdej zwrotce refren, a wreszcie w obu umieszczone w zakończeniu „alleluia", obok cech czysto muzycznych wspólnych zresztą i hymnom jak sylabiczna i symetryczna melodja wskazuje, iż są to sekwencje należące

do grupy sekwencyj późniejszego pochodzenia, t. j. sekwencyj zbliżonych do hymnów, a raczej nawet do pieśni ludowej.

Podstawą jednak sławy Pękiela jako jednego z bardzo wybitnych polskich kompozytorów XVII. wieku są jego msze i kantata. Wśród szczupłej zresztą liczby, bo jednastu znanych nam jego mszy i dwuch „Patrem" każda niemal msza przedstawia obok pełni wartości artystycznej swą własną, odrębną formę. Wprawdzie kilka mszy da się ująć w jedną grupę t. zw. mszy przeimitowanych, ale i między niemi zachodzą różnice, o tyle ważne, że pozwalają nam śledzić kolejność powstania mszy tej grupy. Na te właściwości mszy zwrócę więc tu tylko uwagę. Charakterystyczną cechę mszy przeimitowanych stanowi zmiana materjału tematycznego w każdem nowem zdaniu, czy nawet w pewnych odcinkach tekstu, a więc technika motetowa. Ale msza jako utwór cykliczny musi posiadać pewne czynniki łączące poszczególne ustępy mszalne w całość. Takim czynnikiem jest między innymi temat. Otóż wspomniane różnice między mszami tej grupy polegają na sposobie wprowadzenia i ilości powracania naczelnego tematu w ciągu mszy, dozwalając nam zarazem śledzić stopniowe uświadamianie sobie przez Pękiela tego, jak ważnym czynnikiem może być w formie mszalnej temat naczelny. W missa brevis zjawia się on tylko cztery razy i to nie wyszczególniany jeszcze przez kompozytora, gdyż nie zachodzi jeszcze na początku Gloria, Credo czy Sanctus, a w Agnus wogóle go niema. W Credo zjawia się zupełnie przygodnie w toku kompozycji, natomiast w Gloria i Sanctus wraz z Benedictus zjawia się pod koniec, w pierwszem w „cum sancto spiritu" w dwuch dalszych częściach w Hosanna. Pod koniec więc każdego z tych ustępów przypomina przynależność ich do jednej wielkiej całości. Temat naczelny missae secundae jest newet w zasadniczej swej formie rzadziej stosowany niż we mszy poprzedniej. O tyle jednak ważniejsze jest tu uż jego znaczenie, że rozpoczyna on, a przynajmniej jego warjacje Gloria i Sanctus, a kombinacja z niego i z tematu drugiego Kyrie rozpoczyna Credo. Natomiast zamiast tematu naczelnego powraca w tej mszy częściej temat drugiego Kyrie, zjawiający się nawet po kilka razy w każdej części mszalnej. Tego rodzaju sposób wyzyskiwania tematu drugiego Kyrie w mszach przeimitowanych mógł Pękiel przejąć od J. L. Hasslera († 1612) który, według spostrzeżenia P. Wagnera pierwszy go w swoich mszach zastosował. Pod tym względem jest również podobną do missae secundae trzygłosowa msza Pękiela na zespół męski (2 tenory i bas) zatytułowana missa in defectu unius contraaltus. W missa a quatuor temat naczelny rozpoczyna już nie tylko każdą część mszalną z wyjątkiem Sanctus, ale kończy również Gloria i Credo, a w Sanctus pojawia się w toku kompozycji. Do tej grupy mszy przeimitowanych należy również missa a octo, o ile można wniosek taki wy-

snuć z zachowanego tylko Kyrie i Gloria. Jest to zarazem jedyna msza Pękiela stosująca w Kyrie rzadko jeszcze wówczas spotykaną formę da capo: drugie Kyrie jest dosłownem powtórzeniem pierwszego. Wreszcie w tej formie były może napisane obie msze senza le cerimonie. Za wzór zwięzłości wypowiadania się Pękiela może posłużyć jedenastotaktowe Benedictus drugiej z tych mszy. Pod tym względem rywalizuje Pękiel z J. Crocem († 1609), którego również jedenastotaktowe Benedictus należało do unikatów swego czasu.

Od tego rodzaju mszy przeimitowanej jaką jest missa a quatuor, rozpoczynająca każdą część mszalną tematem naczelnem i kończąca nim większe części, pozostawał już jeden krok tylko do nowej formy mszy przeimitowanej t. j. mszy opartej wyłącznie na jednym temacie. Taką jest missa pulcherrima ad instar Praenestini. Palestrina jednak mszy takiej nie napisał. Ostatecznemi konsekwencjami tej formy mszy było wprowadzenie naczelnego tematu do trzech części Kyrie i rozpoczęcie nim nie tylko każdej części mszalnej, ale również każdej partji po cezurze. Pozatem musiał oczywiście kompozytor wprowadzać w Gloria i Credo nowy, jednakże pokrewny materjał z tematem głównym.

Do trzeciej grupy mszy, t. zw. mszy opartych na cantus firmus należy missa paschalis oraz oba Patrem. Kośćcem mszy tej grupy jest jakaś gotowa pieśń (w tym wypadku pieśń kościelna: Chrystus Pan zmartwychwstał) pojawiająca się w starszych mszach tej grupy wyłącznie w tenorze. W ten sposób są jeszcze opracowane oba Patrem, posługujące się w tenorze drugim po wyczerpaniu jednej kolendy drugą nową. W nowszej grupie tej formy mszy uległa pieśń podziałowi na cząstki które kompozytor przenosił już z jednego głosu do drugiego i właśnie za wzór takiego opracowania może służyć Kyrie missae paschalis. Jednakże dokonawszy podziału pieśni na cząstki można je w inny jeszcze sposób wyzyskać tworząc z nich za pomocą opisania nut i wprowadzenia pewnych zmian rytmicznych, tematy nadające się do przeimitowania, ale msza w ten sposób opracowana oddala się od istoty formy mszy opartej na śpiewie stałym, a zbliża się do mszy przeimitowanych. Tą drugą technikę stosuje Pękiel w dłuższych ustępach missae paschalis.

Odrębną wreszcie formę przedstawia instrumentalna missa concertata la Lombardesca. Msza ta jest zbudowana z trzech tematów zachodzących w kyrie, jakoby ekspozycji, zapowiedzi tego materjału, który zostanie w dalszych ustępach opracowany. Temat pierwszy posiada w całej mszy rolę o tyle dominującą, że on rozpoczyna i kończy niemal każdą część mszalną, a motywy z niego zaczerpnięte pojawiają się co krok, służąc już to same, jużto w połączeniu z tematem, czy motywami tematu drugiego za materjał imitacyjny, przeprowadzony przez głosy. Temat drugi posiada zarówno znaczenie samodzielne, jako materjał, z którego Pękiel buduje

poszczególne partje, jak wchodzi również w kombinacje z tematem pierwszym, jako jego kontrtemat zwłaszcza w zakończeniach większych ustępów mszalnych. Temat trzeci zjawia się niezależnie od dwuch pierwszych w Kyrie i Sanctus. Opracowywanie mszy z trzech tematów przedstawionych w Kyrie jako ekspozycji całej kompozycji cyklicznej jest jednem ze znamion mało uprawianych form mszy t. z. missae quodlibeticae. Msza Pękiela odpowiada warunkom tych mszy. Zwie się zaś la Lombardesca stąd, iż Pękiel posłużył się w budowie naczelnego jej tematu rytmem synkopowanym, t. zw. rytmem lombardzkim.

Kantata Pękiela jest jedyną znaną dotąd kantatą religijną z tekstem łacińskim z przed 1650 r., gdyż religijne kantaty niemieckie są skomponowane do tekstu w języku narodowym, kantaty włoskie są kantatami świeckiemi, a utwory religijne z tekstem łacińskim są jeszcze motetami napisanemi na głos solowy, czy na dwa lub więcej głosów. Wobec tego, że mimo pracy Dra Jachimeckiego, który pierwszy zajął się tą kompozycją Pękiela i przyznał jej formę kantaty, podnoszono jeszcze czasem wątpliwość czy uznać to dzieło za kantatę, czy też jeszcze za motet koncertujący, starałem się oświetlić tę sprawę, zestawiając tę kompozycję Pękiela z wszystkiemi możliwemi do przyjęcia dla niej formami, a więc: musiche, concerto, dialogo, oratorjum, motet koncertujący wreszcie kantata. Nazwy musiche i concerto jako zbyt ogólne i dowolnie stosowane odpadają, względnie można jedną i drugą przyznać omawianemu dziełu Pękiela. Biorąc pod uwagę równocześnie tekst, konstrukcję i cechy styliczne tej kompozycji Pękiela wykluczymy formę djalogu, gdyż w formie tej obowiązuje partja historyka, a tej brak u Pękiela. Z tego samego wzgledu nie nazwiemy tej kompozycji oratorjum, przyczem należy jeszcze zauważyć, że oratorjum jest stale conajmniej dwuczęściowe. Istnieją kantaty składające się z dwuch części, które w skutek tego uważano niekiedy mylnie za oratorja, nie zachodzi jednak stosunek odwrotny, t. zn. niema oratorjów jednoczęściowych, a takiem dziełem jest kompozycja Pękiela. Pozostaje więc jeszcze forma motetu koncertującego i kantaty. Z chwilą gdy kompozycja rozpada się na większą ilość ustępów, w których zachodzi stanowczy rozdział między tekstem opracowanym przez chór i przez sola, dla których tekst musi być tak dobrany, by przez swą treść i znaczenie usprawiedliwiał wykonanie solowe kompozycja przestaje być motetem, a posiada już cechy kantaty. W kantacie bowiem nie są już sola cząstkami składowymi całego organizmu chóralnego, lecz występują samodzielnie i równouprawnione z chórem. Podobnie i tekst opracowany przez chór musi posiadać tego rodzaju cechy, by wymagał takiego właśnie opracowania. Te cechy wykazuje kompozycja Pękiela „Audite mortales" — jest więc kantatą.

Oto szereg dorywczych jedynie uwag o twórczości Pękiela. Nie dają one oczywiście nawet w przybliżeniu poglądu

na całokształt działalności jego kompozytorskiej, nie są też one streszczeniem mej obszernej pracy o Pękielu, lecz jedynie uwagami luźnemi mogącemi zainteresować ogół czytelników.

(d. n)

Dr. Henryk Opieński.

Pamiątka po Chopinie w Pradze czeskiej.

W umieszczonym w książce Karasowskiego*) liście Chopina z Drezna, pisanym pod datą 26 sierpnia 1829 r. do rodziców, znajduje się następujący ustęp: „Piorunem lecz nie bez korzyści zwiedziliśmy Pragę. Hanka ucieszył się żem mu dał wiadomość o panu Skarbku. Musieliśmy się w jego książkę, poświęconą odwiedzającym Muzeum pragskie, a szczególnie jego względy mającym wpisać. Jest tam już Brodziński, Morawski i t. p. Każdy więc z nas ruszył konceptem; jeden wierszem, drugi prozą. Szwejkowski wpisał perorę. Co tu muzykantowi zrobić? Na szczęście Maciejowskiemu przyszła myśl zrobienia strof mazurka; dorobiłem muzykę i wpisałem się wraz z moim poetą jak tylko można najoryginalniej. Hanka się ucieszył był to bowiem *Mazur* do niego, do jego zasług na polu słowiańszczyzny wystosowany“....

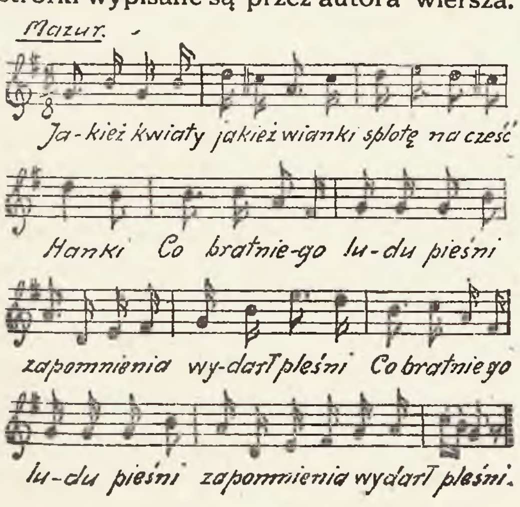
Ów improwizowany wierszyk Maciejowskiego oraz muzykę Chopina podał Karasowski w swej książce — przedrukowane z czeskiego muzycznego czasopisma Dalibor (r. 1879 nr. 6) z artykułu O. Hostinsky'ego: O Chopinie w Pradze.

Pragnąc zobaczyć orginał owej pamiątki po Chopinie w Muzeum narodowem w Pradze czeskiej — przejrzałem spuściznę po Wacławie Hance. Istotnie w jednym z albumów, małej książeczce (mała oktawa) oprawionej w czerwonego koloru wytłaczaną skórkę znalazłem wierszyk Maciejowskiego a nad tem bardzo starannem pismem wykaligrafowane przez 19-sto letniego wówczas młodzieńca nutki.

Niestety niewiadomo czy wandalizm introligatora — co jest mało prawdopodobne bo książeczka wygląda na to, że jest w dawnej oryginalnej oprawie, czy gorszy jeszcze wandalizm jakiegoś amatora autografów sprawił, że tekst muzyki — pisanej na dwóch linjach, jest z prawej strony — wraz z podpisem Chopina — *ucięty*; brakuje mniej więcej dwóch taktów w każdej linji. — Gdyby nie przedruk szczęśliwy w owym dawnym numerze Dalibora bylibyśmy dziś pozbawieni możności zrekonstruowania tej miłej dla nas pamiątki, którą dla przypomnienia poniżej podaję. W piątym takcie poprawionym został, a raczej

*) Fryderyk Chopin. Życie — Listy — dzieła przez Maurycego Karasowskiego (2 tomy) 1882 — pierwsze wydanie ukazało się w niemieckim oryginale w Dreznie 1877 r.

skasowany krzyżyk przed *c*, który znajduje się u Karasowskiego — nie wiadomo czy jako błęd drukarski czy błąd wzięty z Dalibora. — Sam Temat Mazura jest świetny i żałować należy, że nie został nigdy przez Chopina zużytkowany. Tekst Maciejowskiego zaznacza gorące sympatje jakie w owych czasach panowały w Polsce dla budzącego się narodowego życia czeskiego. Oczywiście nasi turyści nie mogli wiedzieć wówczas o istotnej wartości tak zwanego rękopisu Królodworskiego, t. j. o tem że owo „wydarcie zapomnienia pleśni" pieśni bratniego ludu było.... falsyfikatem. — Wacław Hanka reprezentował wówczas istotnie jednego z pierwszych „budzicieli narodu" i pozostał takim mimo wszystko w pamięci potomnych. Pierwsza strofka Maciejowskiego podpisana jest przez Chopina pod muzykę następnie trzy strofki wypisane są przez autora wiersza.



2. Oto śpiewkę polskich błoni
Przyjmie z naszych dłoni,
Bo to znane jest przed światem
Ze Czech z dawna Lecha bratem

3. Gdy się Czechów dziecię ziębi
Gdy ich obcy gnębi,
Blaskiem zysków się nie łudzisz
I zwątpiały naród budzisz

4. Przyjm więc mężu czułe dzięki
Z uściśnieniem ręki
Niech cię uczci w Czeskiej ziemie
Nadwiślańskich słowian plemię.

W Pradze dn. 23 sierpnia 1829 r.

Pierwszy Zjazd Towarzystw Śpiewaczych województwa kieleckiego w Kielcach.

Rozpoczynając szczegółowe omówienie artystycznych rezultatów kieleckiego Zjazdu, trzeba odrazu zaznaczyć, że ogólne wrażenie popisów było bardzo dobre; przyczynił się niewątpliwie do tego wrażenia fakt, że na ogół koła Związku kieleckiego posiadają — jeżeli nie wszędzie fachowych — to w każdym razie świadomych swej odpowiedzialności i przeważnie rutynowanych *dyrygientów.* W dwóch jedynie wypadkach można było mieć wrażenie, że chór pod inną dyrekcją mógłby dać lepsze rezultaty — na ogół produkcje zespołów świadczyły o maksymalnym wysiłku chóru, spowodowanym przez wolę dyrygienta; tak być powinno i jest to zasadą pracy zespołowej. Nie zawsze można rozporządzać dowolnie jakością lub liczebnością głosów — ale zawsze trzeba (sto-

sując odpowiedni do zdolności chóru repertuar) dać największy wysiłek w kierunku opracowania utworu. A przedewszystkiem nie porywać się na utwory zbyt trudne; pod tym względem możnaby niektórym chórom zrobić zarzut — zachęcając do większego zwracania uwagi na techniczne możliwości wykonawcze bez polegania na uświęconem trochę u nas (we wszystkich zresztą dziedzinach życia): jakoś to będzie. Pierwszy więc *plus* kieleckiego Związku to jego dyrygienci, pośród których znajdują się i nieprzeciętni kompozytorowie, że wymienimy nazwiska: Karol Guzikowski (Sosnowiec), Stanisław Rączka (Zawiercie) lub kapelmistrzów fachowców: Kazimierz Czapla (Zawiercie), Antoni Cichoń (Dąbrowa Górnicza), Edmund Mąkosza (Częstochowa), Józef Rosiński (Kielce), Roman Stradowski (Chmielnik). — Niektóre Zespoły, należące do Związku kieleckiego, mają już, jak to było poprzednio zaznaczone — swoją historję; Radomska Lutnia, Lira w Zawierciu, Towarzystwo Muzyczne w Dąbrowie Górniczej, istnieją blisko od lat trzydziestu; że jednak i niedawno zorganizowane chóry mogły wykazać wysoce dodatnie owoce swej pracy, dowodem: chór Towarzystwa Miłośników Sztuki w Chmielniku (zał. w r. 1924) lub w tymże roku założony chór włościański przy parafji św. Krzyża w Kielcach (dyr. p. Ludwik Okraska).

Pierwszorzędnych materjałów głosowych chóry Związku kieleckiego nie posiadają; zdarzy się tu i ówdzie piękny sopran lub alt, zdrowo brzmiący tenor lub bas, ale to raczej wyjątki, niż reguła. Za to praca nad wykonaniem wszędzie prawie solidna; znać pracę nad czystością brzmienia, nad wymową, nad cieniowaniem. Nie dosyć można było zauważyć *wokalnej* pracy nad chórem, ale ta u nas wogóle jeszcze do rzadkości należy. — Wyniki liczbowe, podane przez Sąd konkursowy, dały mniej więcej obraz słuszny artystycznej wartości chórów i rezultatów pracy dyrygientów i członków. Z pośród chórów męskich odznaczyła się *Lira z Zawiercia* (dyr. K. Czapla), która według objaśnień w Pamiętniku Zjazdowym uczynionych, dopiero w ostatnim roku dźwignęła się z wojennego i powojennego zastoju: „Sztandary na Kremlu“ Lachmana wykonane były z poczuciem dźwięku i dynamiki. Trudną „Śmierć bohatera“ Noskowskiego odśpiewał z brawurą chór Sosnowieckiego Tow. Muzycznego (dyr. K. Guzikowski); chór ten miał już przed wojną ustaloną reputacją (pod dyrekcją Stef. Jakubowicza), lecz przez wojnę również niezmiernie ucierpiał. — Owocem sumiennej pracy członków i dyrygienta (p. Jan Godecki) był występ młodego, bo od 1923 r. istniejącego, męskiego chóru „Echo“ z Sosnowca; zespół, choć nie liczny, w opracowaniu „Werbowników“ Maszyńskiego wykazał poważne zalety, zdobywając trzecie miejsce w ilości punktów. Chór Tow. Muz. z Dąbrowy Górniczej należy do dawnych zrzeszeń (od r. 1895), ale jego obecny skład też dopiero po wojnie został unormowany; „Pieśń Żeglarzy“ Zeleńskiego, bynajmniej nie łatwa, wy-

konaną była na ogół bardzo sprawnie. Za udatne wykonanie efektownej kompozycji Lachmana „Idziem do Ciebie“ zdobył sobie męski chór T-wa Miłośników Sztuki w Kielcach piąte miejsce w ilości punktów. Do kategorji wybitniejszych chórów (112 punktów) zaliczyć należy Lutnię Radomską (dyr. St. Dalewski), która wykonała bardzo poprawnie „Idyllę“ Maszyńskiego. Według dalszego ustosunkowania liczby punktów szły za sobą kolejno chóry męskie: Lutnia Częstochowska, Echo Jędrzejowskie, Hejnał Olkuski. Świt Sosnowiecki któremu prawdopodobnie brak należytego poddania tonu uniemożliwił utrzymanie się na poziomie czystej intonacji. Szczegółową charakterystykę wartości tych chórów dałoby się — równie jak lepiej śpiewających — ustalić dopiero przy występie w *sali koncertowej;* występy na wolnem powietrzu muszą z natury rzeczy zatracać wszelkie subtelniejsze cechy wykonania i o brzmieniu chóru nie dają właściwego pojęcia. Ta sama uwaga stosuje się oczywiście do Chórów mięszanych, które mniej więcej równą — jeżeli nie trochę wyższą, niż chóry męskie — stanowiły wartość. I tutaj wysunęło się na czoło produkcji Sosnowieckie Tow. Muzyczne; chór mięszany, który odśpiewał „con amore“ utwór swego dyrygienta K. Guzikowskiego, otrzymał największą ilość punktów (135). Chór miesz. Tow. muz. z Dąbrowy Górniczej (dyr. A. Cichoń, 127 punktów) śpiewał „Sztandary na Kremlu“ Lachmana; piękne głosy żeńskie — i ogólna równowaga brzmienia stanowią o wartości artystycznej tego zespołu. Co do wyboru samego utworu (śpiewał go również mięszany chór Sosnowieckiego Echa) należy zrobić zastrzeżenie, że główny jego urok leży w brzmieniu męskiego chóru, to jest koncepcji oryginalnej; przerobiony — chociaż przez samego autora — na chór mięszany, traci na swym charakterze. Przy wyborze programu powinno się też stosować przedewszystkiem utwory oryginalnie na dany chór komponowane — dają one bowiem najlepsze pole do wyzyskania wartości utworu. Prawdziwą a miłą niespodziankę stanowił występ niezbyt licznego a młodziutkiego, bo przed rokiem założonego, chóru z Chmielnika, który jednak starannością opracowania (dyr. p. R. Stradowski) i świeżością brzmienia głosów potrafił sobie zdobyć trzecie miejsce (124 punkty). — Bardzo miły utwór p. t. „Zabili Janicka“ swego dyrygienta p. St. Rączki, zaprodukowała Lutnia z Zawiercia, chór mięszany, który dopiero w r. 1923 zaczął się na nowo reorganizować, chociaż samo stowarzyszenie istniało jeszcze przed wojną. — W produkcji Lutni znać było kulturę pracy, choć może sama brzmienność głosów kobiecych pozostawia do życzenia. Z popisujących się jeszcze dziesięciu chórów mięszanych (od 115 do 71 punktów) należy w pierwszej linji podkreślić świetne wyniki chórów włościańskich, które wystąpiły w barwnych ludowych kostjumach — w pierwszej linji chóru parafji św. Krzyża w Kielcach (dyr. p. Okrasko, 115 punktów), oraz chóru włościańskiego z Masłowa

(dyr. p. Jan Pieniążek). Chór włościański kielecki śpiewa czysto, z wielkim wokalnym umiarem (tj. nie „krzyczy“) i z poczuciem frazowania. Chór masłowski, któremu brak w zespole mięszanym fundamentalnych głosów męskich, wystąpił również z jedyną produkcją konkursową *chóru żeńskiego* („Zawiedziona“ Wilhelma), zdobywając pokaźną ilość 118 punktów.

Produkcje chórów zbiorowych, w których brało udział około 1,500 śpiewaków wypadły pod dyrekcją P. Maszyńskiego — możliwie najlepiej; zyskałyby na brzmienności gdyby tylna część estrady była wyżej wzniesiona tj. gdyby głosy męskie lepiej się uwypukliły; osoba P. Maszyńskiego była gwarancją, że pod względem cieniowania i frazowania wyzyskanem będzie wszystko to co się w jednej próbie da osięgnąć: na program chórów zbiorowych złożyły się: Bogurodzica i „Kwiat Zabudki“ Maszyńskiego na mięszane, oraz „Z pieśnią“ M. Kotarbińskiego, „Oj zaszumiały brzozy“ Uruskiego i „Hej żeglarze“ Nowowiejskiego na chóry męskie. Nader miłem intermezzo był popis chóru śląskiego z Katowic „Ogniwo“ (dyr. p. Szlązak) który zaprezentował w bardzo dodatni sposób swą karną i doskonale zespoloną drużynę. Osobne sprawozdanie należy się pozakonkursowemu — z natury rzeczy — popisowi chórów szkolnych z Częstochowy, Jędrzejowa, Kielc, Olkusza i Radomia. Ogólne wrażenie tych popisów dało obraz poważnej i z zamiłowaniem prowadzonej pracy. Oczywiście w chórach szkolnych kierownik ich zależnym jest bardziej niż ktokolwiek inny od szczęśliwego losu posiadania między uczniami chłopców o dobrych głosach; to też miarą wartości kierownika jest tu często raczej *sposób* przygotowania niż artystyczny rezultat. Trzeba jednak przyznać, że w zespołach szkolnych które się popisywały w Kielcach znajdują się na ogół głosy wcale niezłe. — Chór mieszany gimnazjum państw. H. Sienkiewicza w Częstochowie (dyr. p. E. Mąkosza) wykazał w „Weselu Prosnaka“ bardzo dobrą interpretację — przy nieco zbyt nikłym głosie sopranów. Chór seminarjum Nauczycielskiego w Jędrzejowie pokusił się o wykonanie trudnego utworu Zeleńskiego: Nasza Hanka; pomijając zbyt małą liczebność chóru i wskutek tego za słabą w stosunku do rodzaju kompozycji brzmienność (oraz nieco zbyt wolne tempo) należy podkreślić bardzo dobrą przygotowawczą robotę dyrygienta — wykazaną w starannem cieniowaniu oraz wcale dobrej wymowie. Chór gimnazjum państw. im. J Śniadeckiego w Kielcach (dyr. p. J. Rosiński) śpiewał „Dzieci i żaby“ M. Surzyńskiego; — dobra wymowa, ogólne brzmienie niezłe tylko głosy tenorów i basów zbyt krzyczące. Chór męski państw. Seminarjum Nauczycielskiego w Kielcach (dyr. M. Cetner) śpiewał rytmicznie i z bardzo dobrą wymową: „Pije kuba do Jakóba“ B. Wallek-Walewskiego; należałoby jednak ożywić nieco monotonną interpretację oraz więcej zwrócić uwagi na pracę czysto wokalną. To samo mniej więcej dałoby się powiedzieć pod adresem wcale niezłego chóru

mięszanego gimnazjum im. M. Reya w w Kielcach (dyr. Rosiński); doskonała była interpretacja rytmiczna i tonalna Kanonu Nowowiejskiego (Krakowskie wesele) ale zdałoby się więcej wycyzelowania. Specjalnych słów kilka — bo brak miejsca na więcej nie pozwala — poświęcić trzeba popisowi żeńskiego chóru „Pieśń" pod dyrekcją Bol. Egiejmana, chóru państw. semin. nauczyc. w Radomiu. Był to występ, który daleko wychodził poza ramy tego rodzaju konkursów czy popisów. „Pieśń" jako chór żeński jest już instrumentem dojrzałym, który łączy w sobie kulturę interpretacji i pracy wokalnej z świetnym materjałem (bajeczne alty!) i przypuszczam, że jest to obecnie jeden z najlepszych chórów żeńskich w całej Polsce. Odśpiewanie transponowanej na głosy żeńskie sygnaturki Maszyńskiego wywołało też poklask ogólny.

A teraz na zakończenie kilka uwag ogólnych; wadą interpretacji którą można było najczęściej skonstatować było *zbyt wolne tempo* utworów. W tym względzie muszą pp. dyrygienci nauczyć się lepiej orjentować — jak również we wspomnianej już kwestji dobierania utworów nie za trudnych i o ile możności nie transponowanych! Należy też zwracać baczniejszą uwagę na bardziej karne wchodzenie chóru na estradę i na przyuczenie członków do śledzenia pałeczki dyrygienta ;pod tym względem „Pieśń" Egiejmana może być wzorem. — W związku z Kieleckim Zjazdem uplastyczniły się dwie kwestje, któremi w przyszłości będzie się musiał zająć Związek Związków. Jedną z nich to *ujednostajnienie* tekstów muzycznych takich utworów jak *Hymny narodowe* („Jeszcze Polska nie zginęła" i „Boże coś Polskę") oraz *Bogurodzicy*. Tekst muzyczny Henryka Jareckiego według którego śpiewano w Kielcach Bogurodzicę nie wytrzymuje zupełnie muzykologicznej krytyki i jedynie miarodajnym winień tu być najstarszy tekst rękopiśmienny z Bibljoteki Jagiellońskiej śpiewany według reguł interpretacji kościelnych Monodji. Również ważną kwestją jest zajęcie stanowiska Zarządu Związku Związków do repertuaru *muzyki kościelnej* na Zjazdach śpiewanej. Ten repertuar musi uledz *gruntownej* reformie i musi być ustanowiona pewna liczba *mszy* częściowo z pomiędzy *polskich polifonistów* XVI-go i XVII-go wieku — częściowo z nowoczesnych autorów wybranych, których wykonanie będzie dopuszczalne na zjeździe; tego rodzaju repertuar jaki słyszeliśmy w Kielcach — chociaż dał okazję do popisu bardzo sympatycznym i wartościowym solistom śpiewakom jest niedopuszczalny.

H. O.

PISMA.

Rzeczpospolita Nr. 120. *Łabuński*: Nowa opera M. Ravela „L'enfant et les sortilèges", wystawiona po raz pierwszy w Monte Carlo w tym roku. Nr. 121. *Wieniawski*: Jeszcze o Muzykę Polską.

Listy Hudebni Matice Nr. 8—9. kwiecień-maj. Praga. *B. Vomacka*: Międzynarodowy festiwal muzyczny w Pradze. *B. Martinu*: O współczesnej muzyce. *Ola Zitek*: Ja-

naczka „Liska Bystroszska" (opera). *F. Krejci*: Dwa zjawiska religijne we współczesnej muzyce czeskiej (J B. Foerster i Wł. Wycpálek). *B. Martinu*: Współczesna muzyka francuska. *Dr. Robert Koszta* (Wiedeń): Arnold Schönberg. *Andrzej Coeuroy*: Francuska muzyka nowoczesna *Dr. Jan Löwenbach:* Znów Festiwal! (fikcyjna rozmowa) — cięta i z wielką słusznością prowadzona dysputa z Ministerstwem Oświaty co do popierania rodzimej sztuki. Kronika muzyczna (m. i. sprawozdania z koncertów Motet et Madrigal w Pradze czeskiej i Brnie).

Hudebni Rozhledy Nr. 9. Maj 1925. Brno. *Ludwik Kundera*: Demon (Rudolfa Karela). *Wł. Helfert*: Muzyka w średnich szkołach. Kronika muzyczna (Teatr i koncerty). Krytyki dzieł teoretycznych i muzycznych.

Dalibor. Praga czeska Nr. 8. *Kalik V.*: K sedmdesatinam Josefa Jiranka *Grepl Fr.*: Prazske dopisy Hectora Berlioze (dok.) Sprawozdanie. Kronika. Nr. 9. *Vaclâv Kalik*: Słowo o międzynarodowym festiwalu. *Vl. Polivka*: Na marginesie amerykańskich koncertowych programów. Kronika muzyczna w Pradze i poza Pragą.

La Revue Musicale. Paryż Nr. 7. *Schade*: Propos médits de Goethe sur la musique. *Tessier*: Les pièces de clavecin de Couperin. *Laloy*: Marie Jaëll. *d'Harcourt*: Chants populaires du Peron. *Schaeffner*: Jacques Rivière et ses etudes sur la musiques. Chroniques et notes.

Le Monde Musical. Paryż Nr. 7 i 8. *Thieffry*: Franz Schubert. *Peyrebère*: l'Enseignement de la musique dans les Ecoles de Rhenanie. *Fleury*: Souvenirs d'un flûtiste (d. c.) *Mangeot*: André Caplet. *Philipp*: Maurice Moszkowski. *Fleg*: Lucienne Bréval et Lady Macbeth. *Mangeot*: Les impressions d' Amerique d'Alf. Cortot. *Gravemoer*: L'oevre de Marie Jaëll. Reszke. Petit. Kronika i sprawozdania.

Ménestrel. Paryż Nr. 16. *Jean d'Udine*: Musiques lointaines. Kronika teatr. i koncertowa. Wiad. bieżące. — Nr. 17. *Quenehend*: La vraie „Première" du *Mariage de Figaro*. Kron. teatr. i konc. Wiad. bież. — Nr. 18. *Quenehen*: La vraie „Première" du Mariage de Figaro (dok.). Sprawozd. konc., teatr. Kronika i drobne wiad. — Nr. 19. *Schlolzer*: Alexandre Scrjabine. Sprawozd. konc. i teatr. Kronika i drobne wiad.

Le Courrier Musical. Paryż, 15 kwietnia. *Le Norcy F.*: Le Réalisme Musical. *Tenroc*: L'enfant et les sortilèges (opera Ravela, wystawiona w Monte Carlo). Sprawozdania. Drobne wiad. — Paryż, maj. *Ramain:* Le Cinéma, traducteur du rêve, est-il un tot Nordique? *Roussel, Aubert, Kahn, Maréchal, Dufy* składają hołd zmarłemu kompozytorowi *André Caplet*. Teatry, koncerty. Kronika. Drobne wiad.

Schweiz. Musikpädag. Bl. Feuillets de Ped. mus. Nr. 8. Zurych. Sprawozdanie związkowe. *Solneman*: Das „Schmettern" der Bubenstimmen. Dr. wiad. *Lauber*: Bilan musical. *Fornerod*: Grammaire musical (o książce Sérieyx'a. — Nr. 9. *Naef*: Der Rechtsschutz des Urhebers gegenüber der Radiophonie. *Verus:* Volkskonzerte. *Hoffmann*: Ein grosser Schritt vorwärts (o zmianę programów zjazdów śpiewackich w Szwajcarji w kierunku jednolitości i wyższego poziomu artystycznego). *Hertel*: Le Quatuor à Cordes et sa Littérature. *Fornerod* Grammaire musicale (dok.) L'Histoire de la Musique et l'Enseignement public. Drobne wiad. Nr. 10. *Rössel:* Zum Artikel „Der Dienst im Hause des Musiklosen". *Hertel*: Le Quatuor à Cordes et sa Littérature (dok.). A travers journaux et Revues. Drobne wiad. i sprawozd.

Schweiz. Musikzeitung. Zurych Nr. 13. *Füeter*: Die Notierung der Klarinetten in der älteren französichen Oper. *Werfel*: Verdi. Korespondencje. Drobne wiad. Nr. 14. Schweizerischer Gemischter Chor-Verband. Die Spanienfahrt des Männerchors, Zürich. Korespondencje.

Signale. Berlin Nr. 15. *Bloetz*: Die Musik zum Film. *Petzet*: „Das Liebesband der Marchese" opera Wolf-Ferrariego, wystawiona w Dreźnie. *Keyfel*: Występy opery medjolańskiej w Monachjum. Koncerty. Drobne wiad. Nr. 16. *Stege*: Schutz dem deutschen Volkslied. *Riesenfeld*: Der Streik der Breslauer

Theatermusiker. Koncerty. Drobne wiad. — Nr. 17. *Chop*: Die Groteske im Konzertsaal. *Lossen-Freytag*: „Orfeusz“ Monteverdi'ego w Mannheimie. Listy. Koncerty. Drobne wiad. — Nr. 18. *Reuter*: Amerikanische Tonsetzer der Gegenwart. *Keyfel*: Hegers „Friedenslied“. Korespondencje. Kronika. Wiad. bież. Nr. 19. *Hartmann*: Klavier-Auszug oder Klavier-Partitur? *Schwermann*: Weismanns „Traumspiel“. Korespondencje, kronika, wiad. bież.

Zeitschrift für Musik. Lipsk, kwiecień. Zeszyt poświęcony zagadnieniom rytmicznym. *Frey*: Zur Taktstrichfrage. *Heuss*: Einiges von der seelischen Zählzeit von unnötigen Taktstrichen u. anderen rhytmischen Dingen. *Wetzel*: Die Pause. Listy. *Pfannestiel*: Die vokale Melodik. Korespondencje. Drobne wiadomości.

SPRAWOZDANIE Z KSIĄŻEK.

Wolf Johannes: Die Tonschriften. Wrocław 1924, Ferdinand Hirt. 8-o, 136 str.

Wrocławska firma F. Hirta rozpoczęła wydawnictwo „Jedermanns Bücherei“, w którem dział muzyczny, podzielony na grupę systematyczną i historyczną, pozostaje pod redakcją prof. dra J. Wolfa (Berlin) i zapowiada m. i osobny tomik poświęcony muzyce słowiańskiej. Ponieważ jest to poniekąd wyłom w dotychczasowych zwyczajach, przeto uznajemy za niezbędne zwrócić uwagę na to wydawnictwo, tembardziej, że w dziale literatury pojawiły się prace polskie (prof. dra. A. Brücknera). Będziemy systematycznie zdawali sprawę z muzycznych tomików cennego wydawnictwa. — Zadaniem pracy Wolfa „Die Tonschriften“ było przedstawienie notacyj muzycznych w ich historycznym rozwoju. Pracę swą podzielił na 2 części: w pierwszej zajmuje się notacją ludów wschodnich, w drugiej ludów zachodnich, umieszczając przedtem wstęp, traktujący o istocie pisma muzycznego i o materjałach, służących do utrwalenia zabytków muz., o sposobach sporządzania rękopisów przez kopistów, iluminatorów i minjatorów. Poznajemy prymitywną notację Chińczyków, Babilończyków, Indów, Greków, Arabów, Persów i Turków. Wolf wykazuje jasno wpływy i związki tych notacyj z Zachodem. Według chronologji przedstawia następnie notację neumatyczną (łacińską i bizantyńską), mensuralną, tabulaturową (organową, lutniową, gitarową, dla instrumentów dętych itd.) Wreszcie zajmuje się stenografją muz., pismem nutowem dla ociemniałych i ogólnym rozwojem druku muz. Cenna, choć skromna rozmiarami praca Wolfa jest ozdobiona 36 podobiznami z rękopisów muz. różnych bibljotek. Gdyby nie brak transkrypcyj na dzisiejszą notację (znajduje się tylko jedna na str. 37-38, przykład dla notacji w „ars antiqua“). praca powyższa mogłaby służyć za doskonały podręcznik dla początkujących w studjum paleografji muz. Autor jednak zaznacza w przedmowie, że nie miał zamiaru napisania praktycznego podręcznika i odsyła czytelnika do swego 2-tomowego dzieła „Handbuch der Notationskunde“. Za cel swój uważał wskazanie głównych dróg, które obrał duch ludzki w różnych epokach, aby znaleźć odpowiedni sposób podawania i utrwalania myśli muzycznych zapomocą pisma. To zaś powiodło się Prof. Wolfowi w sposób mistrzowski.

Marja Szczepańska (Lwów).

Sachs Curt: Musik des Altertums. Wrocław 1924. Ferd. Hirt. 8-o, 96 str.

Jeden z najwybitniejszych badaczy muzyki starożytnej i zarazem wielki instrumentolog, prof. dr. Curt Sachs (Berlin), ujął dotychczasowe badania nad muzyką ludów starożytnych w syntezę, która może służyć za wzór. Muzyka Egiptu, Syrji, Palestyny, Mezopotamji, Grecji i Rzymu jest przedstawiona w sposób poglądowo jasny i zwięzły. Przedstawione są stosunki muzyczne Wschodu starożytnego bardzo plastycznie, a pomocą dla autora były różne dyscypliny, któremi — jak wiadomo — włada z całą swobodą (filologja, historja sztuk plastycznych, archeologja, etnologja i t. d.). Niedawno zdołał odcyfrować starobabilońską notację (t. zw. sumeryjskie zgłoski). Wzajemne stosunki pomiędzy wschodniemi kulturami w zakresie muzyki i łączność (wpływy) z kulturą Europy są sprecyzowane bez zapusz-

czania się w wątpliwej wartości hipotezy i przypuszczenia Rzecz prosta — najpozytywniej ujęta jest historja instrumentów muzycznych. Dzieje się to jednak nie ze względu na osobistą specjalność Sachsa, lecz z racji zabytków. Gdy bowiem przechodzi autor do charakterystyki greckiej muzyki, zajmuje go i teorja i zabytki notacyjne, które analizuje szczegółowo ze stanowiska teorji greckiej i nauki o melodyce. — Pracę zdobią synchroniczne tabele, 12 przykładów muzycznych (n. p. hebrejsko-babiloński pentateuch, przykłady porównawcze dla wykazania wpływów wschodnich w melodyce gregorjańskiej, przykłady heterofonji i t. d.). Na końcu pracy znajdujemy literaturę przedmiotu (podaną tylko ogólnie), indeks i 12 podobizn zabytków, przedstawiających instrumenty ludów starożytnych. Z tej niewielkiej książeczki prof. Sachsa, doskonale wprowadzającej w przedmiot, można wiele skorzystać. Byłoby rzeczą zbędną podkreślać szczegółowo samodzielny sposób ujęcia trudnego przedmiotu. *A. Chybiński* (Lwów).

Sachs Curt: Das Klavier. Mit 16 Tafeln und 10 Textabbildungen. Berlin 1923. Verlag Julius Bard, 8-o, 16 str.

Jest to pierwszy tomik w serji „Handbücher des Instrumentenmuseums der Staatlichen Hochschule für Musik“ w Berlinie. Autor, znakomity instrumentolog, daje nam w swej niewielkiej, a tak bardzo treściwej pracy, pogląd na mechanikę klawiaturowych instrumentów strunowych dających się objąć niemiecką nazwą „Klavier“. Brak nomenklatury polskiej zmusza nas do użycia terminologji niepolskiej. W 8 rozdziałach zajmuje się Sachs klawikordem, spinetem, „Kielflügel“, „Hammerflügel“ „Tafelklavier“, „Aufrechter Flügel“, pianinem i wreszcie reformowanemi klawjaturami. Nie przeładowuje swego jasnego wykładu nadmiernym balastem historycznego materjału. Daleko więcej zajmuje go rodzaj i istota mechanizmu, który w przedstawieniu autora nie pozostawia nic do życzenia. Obok rysunków technicznych podaje na końcu swej pracy fotograficzne podobizny instrumentów, głównie z muzeum berlińskiego, oraz szczególnie charakterystycznych obrazów, ważnych dla pracy. — Podręcznik Sachsa jest niezbędny dla nauczania historji muzyki, uwzględniającej naukę o instrumentach. Skorzysta z niego zarówno student uniwersytetu, jak i konserwatorjum. *A. Chybiński* (Lwów).

Prof. Dr. *Adolf Chybiński. Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu.* (Kraków). Nakł. Polskiej Akademji Umiejętności 1924.

Książka ta, licząca stron 141, opatrzona bogatym materjałem illustracyjnym, stanowi odbitkę z prac i materjałów Komisji Antropologicznej Akademji Umiejętności w Krakowie. Jest to niejako dopełnienie tego olbrzymiego zadania, jakie przedsięwziął Dr. A. Chybiński, postanowiwszy sobie przed laty zbadać w naukowy sposób zasoby sztuki muzycznej polskiego Podhala. Ukazanie się tej książki, która, zdaje się, po za kołami specjalistów nie jest dotychczas bliżej znana, pokazuje nam z jednej strony bogactwo materjałów, jakie ma przed sobą do opracowania nasza muzykologja w najróżniejszych jej odłamach — z drugiej straszne *ubóstwo* fachowych prac z zakresu badań nad polskimi instrumentami — co zresztą autor na początku swej pracy zaznacza. — To też z upragnieniem czekamy na muzykologa, któryby się zajął pracą nad ludowymi instrumentami różnych części Polski oraz nad historją polskich, czy w ogóle w Polsce używanych instrumentów.

Jak do podobnych prac przystępować należy, jest książka Chybińskiego znakomitym przykładem. Autor z wielką ścisłością traktuje część opisową instrumentów, tak smyczkowych jak dętych, które znajdują się w Muzeum tatrzańskiem w Zakopanem oraz w Muzeum etnograficznem w Krakowie. — Zwłaszcza interesujące są dla nas wywody o *„gęślikach“*, instrumencie wyszłym już prawie zupełnie z praktycznego użycia, a które dla starszego pokolenia taterników było złączone ze wspomnieniem starego Sabały. — Gęśliki przedstawiają się nam jako dokument swoistej acz prymitywnej, artystycznej kultury Podhala; Chybiński wyprowadza je niewątpliwie słusznie od dawnej formy instrumentu smyczkowego zw. rebec. Również interesującymi jak badania nad gęślikami, są wywody, tyczące *Basów* góralskich, będących

specjalną podhalańską odmianą tego w praktyce muzyki ludowej nieodzownego instrumentu. — Z rozdziałów traktujących o instrumentach dętych (piszczałki proste i dwoiste, ragi, dudy, i trombisty) interesują nas zwłaszcza ustępy o dudach i trombitach. *Dudy czy Koza,* instrument dzisiaj już prawie zaginiony wśród podhalan, przedstawia dzięki swej starodawności oraz różnym formom wdzięczne pole do studjów i rozważań; Dr. Chybiński zakreślając bardzo szeroko (historycznie i porównawczo) rozdział o dudach, dał już nieomal podstawy do skreślenia monografji o tym interesującym instrumencie — i to nie tylko o jego podhalańskiej odmianie, której opis i illustracje wskazują równocześnie na wysoce zajmujące stosowanie przy sporządzaniu instrumentów rodzimego podhalańskiego zdobnictwa. — Nie mniej interesujący jest rozdział o trombicie, drewnianej łykowej trombie, instrumencie spotykanym do dziś dnia w Alpach, u nas zupełnie już zanikłym; cenną jest reprodukcja dwóch przez Janotę (czy może Janotównę? znaną, w Anglji zamieszkałą pianistkę słynną swego czasu tj. przed 40 laty taterniczką) zanotowanych melodji, grywanych przez bacę na trombicie jako wezwanie: „ażeby jego podwładni — paszący owce owczarze — pacierze mówili, gdyż i on mawiał będzie". Pierwsze 4 takty drugiej z tych melodji przypominają w uderzający sposób początek (dwa pierwsze wiersze) góralskiej piosenki do słów:

Zapłaces dziewcyno
Zapłaces załośnie
Gdy ci pod okienkiem
Ściezecka zarośnie

Olbrzymi materjał literatury przedmiotu, którym się posługiwał Dr. Chybiński podany jest na końcu książki a obejmuje ni mniej ni więcej jak 185 numerów. Książka oczywiście pisana według ścisłej metody naukowej nie dozwalającej na żadne dowolne lub z fantazji brane przesłanki i twierdzenia — daje nareszcie obraz plastyczny i uporządkowany wiadomości o tych ciekawych dokumentach swoistej kultury Podhala jaką są jego muzyczne instrumenty. *H. O.*

Zjednoczenie polskich Związków Śpiewaczych.

(Pod tą rubryką umieszczamy wiadomości z działalności Związków i Kół śpiewaczych. Komunikaty należy nadesłać pod adresem „Przeglądu Muzycznego" do biura Związku Wielkopolskiego, Poznań ul. Półwiejska 35.

Redakcja.

Zjazd Śpiewaczy Związku Śląskiego

odbędzie się w dniach 28 i 29 czerwca b. r. w Katowicach.

Związek Kół Śpiew. Województwa Śląskiego

zaprasza w ostatniej chwili jeszcze raz do wzięcia udziału w zapowiedzianym Zjeździe. Program jest w krótkości następujący:

W sobotę wieczór dnia 27 czerwca otwarcie Zjazdu w Teatrze w Katowicach.

W niedzielę dnia 28 czerwca rano próby chórów masowych, nabożeństwo polowe i pochód, po południu popisy chórów masowych i okręgowych. Ze Śląska

zgłosiło dotąd swój udział przeszło 100 chórów. Chóry mieszane liczyć będą przeszło 3000 śpiewaków, męskie przeszło 1000. Wieczorem odbędzie się koncert w Teatrze dla kół gości, i zabawy na kilku salach.

W poniedziałek popisy chórów śląskich, i to rano o godz. 10-tej i po poł. o godz. 3-ej w Królewskiej Hucie, ogłoszenie wyniku i zakończenie Zjazdu.

We wtorek zwiedzanie zakładów przemysłowych dla pozostałych gości.

Chóry masowe wykonane zostaną pod batutą kompozytora p. Wallek-Walewskiego. Przyjazd szeregu znakomitych muzyków polskich zapewniony, pomiędzy tem pp. prof. Maszyńskiego z Warszawy i Dr. Opieńskiego z Poznania.

Na program dnia pierwszego składają się przeważnie górnośląskie pieśni ludowe w nowem, dotąd nigdzie niewykonanem opracowaniu.

Gremialnie zjeżdża Związek Woj. Kieleckiego, który się również popisuje poza konkursem.

Zespoły, decydujące się w ostatniej chwili do udziału, zechcą się we własnym interesie *poprzednio zgłosić*, gdyż inaczej nie możemy ręczyć za odpowiednie ulokowanie przyjeżdżających. Adres Związku:

Sekretarjat Związku Kół Śpiew., Katowice, ul. ks. Damrota 4.

ZWIĄZEK WIELKOPOLSKI.

Od Zarządu Głównego!

Pomimo przypomnień kilkakrotnych dotąd tylko 33 koła zapłaciły swą składkę związkową (25 całą a 8 częściowo). Zwracamy uwagę, że książka kasowa Związku w dniu 1. 6. wykazuje 350 zł. deficytu — który pokryć musiano pożyczką.

Dokąd to niedbalstwo naszych Kół ma doprowadzić? Toć bez gotówki Związek istnieć i pracować nie może. Czy Koła nasze dążą do tego by Związek rozbić — a w każdem razie by utrudnić pracę Zarządowi Głównemu?

Trochę zastanowienia!!

W tych dniach rozesłaliśmy rachunki do wszystkich Kół — lecz jak dotąd z bardzo nikłym rezultatem.

Rachunki nie zapłacone za „Przegląd Muzyczny“ i za nuty wynoszą także przeszło 5000 zł.

Tak dalej nie idzie!

Wzywamy więc w imię dobrej i słusznej sprawy nasze Koła do bezzwłocznego uregulowania zaległości.

Cześć Pieśni — Zarząd Główny.

Dr. H. Opieński. prezes **K. T. Barwicki.** sekr.

J. Walkowiak. skarbn.

Przypomnienie!

Z okazji nadchodzących Zjazdów Okręgowych przypominamy w myśl regulaminu co następuje:

1) Zjazd odbywa się na odpowiedzialność Zarządu okręgowego,

2) wzywamy do podania bezzwłocznie 2 członków jury którzy muszą być przez Zarząd Gł. zatwierdzeni,

3) wzywamy Zarządy okręgowe do podania kosztorysu Zjazdu (budżetu).

4) zwracamy uwagę, że popisy są dowolne t. j. że chór męski lub mieszany jest równo uprawniony do premji wyznaczonych przez Zarząd okręgowy, Koło p. p.

Uwaga! Koło zalegające ze składką i innemi rachunkami nie ma prawa głosu i do popisów nie będzie dopuszczone.

Zarząd Gł.

Z biura Związku.

Wysłane z Nr. 10-tym „Przeglądu“ **3 formularze** „Protest“ prosimy odsyłać bezzwłocznie albo do biura Związku albo wprost do dyrekcji Obrony Kresów Zachodnich — Poznań Fredry 7.

Wysyłać można jako druki — o ile nie ma pisanych uwag obok pieczątki Koła i podpisów Zarządu. *B.*

Z Kasy związkowej.

Składkę za rok 1925 zap.: Niszczewice 25,00 Poznań (Mon. II) 7?,00, Kępno 6?,00, Żnin (Cec.) 39,00. Sadki 12,00 Bydgoszcz (Mon.) 20,00 ½ roku, Żabikowo ½ roku 19,00, Kamionna 16. Buk 28,00, Szubin (część) 14 zł.

Razem dotąd 36 kół.

Zalega: za rok 1924 **30 kół.** *B.*

Z Okręgu I. (Poznań).

Na zebraniu Zarządu okręg. wraz z delegatami Kół w dniu 13-go maja powzięto następujące uchwały. 1) Zaleca się kołom intensywniejsze poparcie naszego organu śpiewackiego — „Przeglądu Muzycznego“. 2) Wobec tego, że Koła nasze nie jadą na Zjazd Śląski, zaleca się gorąco, aby brały czynny udział w Zjazdach okręgowych naszego Związku, a mianowicie w tych miejscowościach, gdzie się uwydatnia jeszcze dość silnie niemczyzna. Bliższych informacyj w tej kwestji udzieli Kołom Biuro Związku. 3) Na Zjazd Okręgu I-go w dniu 8-go listopada r. b. wybrano następujące pieśni: Na chór męski: 1) „Gaude Mater Polonia“, 2) „Sztandary polskie w Kremlu“ i 3) „Nasza Hanka“. (Z powyższych trzech pieśni zostanie jedna dzień przed Zjazdem wylosowana jako pieśń konkursowa.) — Na chór mieszany 1) „Madrygał“, 2) „Czegoś taki smutny i 3) „Pojedziemy na gon“. — Na chór żeński: 1) „Ty wianeczku“, 2) „Pieśni weselne“ i 3) „Ruta“. Konkurs odbędzie się prawdopodobnie w zamkniętem gronie zaproszonych gości przed południem w dniu Zjazdu. Przy popisach konkursowych wolno każdemu Kołu zaśpiewać jedną pieśń dowolną. —

Na propozycję dyrektora okręg. dha Raczkowskiego uchwalono w zasadzie wykonanie w miesiącu październiku lub początku grudnia Mszy Górskiego. Wobec tego uprasza się Koła, które chcą wziąć udział w koncercie definitywnie, o zgłaszanie się do dha Raczkowskiego, Konserwatorjum Muzyczne, ulica Wrocławska.

W końcu uchwalono wziąć czynny udział w uroczystości odsłonięcie pomnika Bolesława Chrobrego, która odbyć się ma jeszcze w roku bieżącym.

Koła zalegające w składkach do kasy okręg. zechcą należytości swe uregulować do końca czerwca w myśl uchwały zebrania delegatów.

Zarząd.

Nasze Zjazdy!

Czerwiec	21 —	Okręg	2-gi w Kostrzynie
„	„ —	„	12-ty w Rydzynie
„	28 —	„	13-ty w Buku
Lipiec	5 —	„	6-ty w Raszkowie
„	„ —	„	9-ty w Dubinie
„	„ —	„	8-my w Dobrzycy
„	„ —	„	15-ty w Wronkach
„	„ —	„	19-ty w Gniewkowie
„	„ —	„	21-go Bydgoszczy
„	12 —	„	5-ty w Sławoszewie
„	„ —	„	14-ty w Międzychodzie
„	„ —	„	18-ty w Mogilnie
Sierpień	2 —	„	10-ty w Jaraczewie
„	„ —	„	20-ty w Nakle
„	9 —	„	3-ci w Witkowie
„	„ —	„	4-ty w Środzie
„	„ —	„	17-ty w Janówcu
„	16 —	„	16-ty w Chodzieży
„	„ —	„	11-ty w Czempiniu
Listopad	8 —	„	1-wszy w Poznaniu

Z Życia Kół.

Na północnych Kresach Poznańskiego odbyło się w niedzielę 7 czerwca br. w Wyrzysku

za staraniem „Halki“ z okazji poświęcenia sztandaru prawdziwe „Święto Pieśni“.

Udział kół z okręgu 20-go: Nakło, Wyrzysk. Sadki, Kcynia, Osiek, Polanowo; z Okręgu 21-go Bydgoszcz (Harmonia, Dzwon, Szwederowo) Bialawki i Jachcice — razem 11 Kół.

Miasto przybrane w zieleń, organizacja dobra Popisy zadowalniające.

Wynik popisów:

Bydgoszcz Dzwon 72 p. Wyrzysk 69 p. Sadki 66 p. Polanowo 65 p Bydgoszcz Harm. 64 p. Bielawki 62 p Nakło 59 p. Szwederowo 57 p Bydgoszcz Harm. 52 p. (męski). Kcynia 50 p. ch. (męski) 47 p. Jachcice 46 p. Szwederowo 45. p.

Szczere uznanie Zarządowi Halki i Zarządowi Okręgowemu za urządzenie tej pierwszej manifestacji śpiewaczej na kresach tuż nad granicą naszych Serdecznych.

K. T. Barwicki przedst. Z. Gł

Jury:

Prof. Urbany, Prof. Karaśkiewicz.

ZWIĄZEK POMORSKI.

Zjazdy okręgowe odbędą się:

28 czerwca w Wejherowie.

5 lipca w Starogardzie.

13 września w Gdańska.

Wejherowo: Zjazd Kół Śpiewaczych Okręgu Kaszubskiego w Gdyni w dniu 28 czerwca 1924 r. Zgodnie z uchwałą delegatów Okręgu V. Kaszubskiego Pomorskiego Z. K. Śp. odbędzie się w niedzielę, dnia 28 czerwca 1925 r. doroczny Zjazd Kół Śpiewaczych w Gdyni. Koła bratnie poza Okręgiem — z dalszych dzielnic Polski — mające zamiar wziąć udział w Zjeździe, uprasza się uprzejmie o łaskawe możliwe jak najwcześniejsze zawiadomienie o tem Zarządu Okręgowego w Wejherowie.

Zarząd

Sekretarz (—) *Nowicki.*

Prezes (—) *Daroń.*

Związek Stowarzyszeń Muzyczno-śpiewaczych woj. Kieleckiego.

Do Pieśniarzy!

1-szy Wojew. Zjazd Śpiewaczy w Kielcach był prawdziwem świętem Pieśni Polskiej. Stawiły się wszystkie Zrzeszone oraz stojące poza Związkiem T-wa Śpiewacze. Zrobiliśmy przegląd naszych sił i dotychczasowego dorobku i stwierdziliśmy, że jesteśmy już rzeszą liczną i silną, a dorobek nasz artystyczny jest już wcale pokaźny.

Przybywając tak licznie na Zjazd, daliśmy dowód głębokiego zrozumienia konieczności wspólnej pracy. Ślubowaliśmy wierność idei Pieśniarstwa Polskiego i ślubowania tego wiernie dochowamy, łącząc odtąd zgodnie swe wysiłki w krzewieniu Kultu Pieśni.

Zjazd w dniu 17 maja jest zapoczątkowaniem tej pracy.

Niech nam więc będzie wolno złożyć serdeczne słowa podzięki wszystkiem tym T-wom Śpiewaczym, które przybyły na Zjazd, bądź delegowały swych przedstawicieli. Niemniej gorąco dziękujemy Czcigodnemu Prof. Piotrowi Maszyńskiemu za prowadzenie chórów ogólnych, reprezentantom Wielkopolskiego Zw. Śpiewacz., prezesowi dr. Henrykowi Opieńskiemu, gener. sekretarzowi Barwickiemu i prof. dr. Wacławow Piotrowskiemu za udział w jury oraz przedstawicielom Zw. Śląskich Kół Śpiew. prof. Imieli prezes. Zw. i sekretarzowi Fojcikowi oraz T-wu Śpiew. „Ogniwo“ z Katowic za przyczynienie się do uświetnienia Zjazdu przez reprezentowanie drogiej nam dzielnicy śląskiej.

OKÓLNIK Nr. 9.

1) T-wa Śpiewacze Wojew. Kieleckiego wezmą gremjalny udział w zapowiedzianym na 28 i 29 czerwca Zjeździe śpiew. w Katowicach. — Wykonamy tam wspólnie pieśni ogólne, przygotowane na Zjazd Kielecki. Oprócz popisów wspólnych T-wa będą mogły wystąpić z własną pieśnią popisową. Nadsyłanie negatywnych zawiadomień do tut. Związku obowiązuje.

2) Wydane z okazji Zjazdu w dniu 17 maja Pamiętniki są do nabycia w cenie 1 zł. 50 gr Ze względu na wielkie koszta nakładu prosimy o dopomożenie w rozsprzedaży pozostałych egzemplarzy. Zarazem komunikujemy, że podasiamy do sprzedaży portrety Maszyńskiego po zł. 20 oraz fotografje ze Zjazdu, duże — w cenie 8 zł., mniejsze — w cenie 3 zł., i pocztówki (14 zdjęć) po 50 groszy. Wysyłamy na zamówienia.

3) Ponieważ wiele delegatów nie miało możności w czasie Zjazdu omówić swych spraw z Zarządem Związku, prosimy przeto we wszystkich kwestjach zgłaszać się obecnie listownie pod adresem Związku: W. Kamiński, Kielce, Państwowe Seminarjum Nauczycielskie.

Zarząd.

Związek Mazowiecki.

Zarząd Związku Mazowieckiego Towarzystw Śpiewaczych niniejszym podaje do wiadomości, że w dniu 21 czerwca 1925 r. o godz. 10-tej rano w lokalu „Lutni" w Warszawie przy ulicy Sienkiewicza l. 8. odbędzie się Zebranie Delegatów Towarzystw, należących do Związku z następującym porządkiem dziennym:

1. Zagajenie i powitanie zebrania.
2. Wybór przewodniczącego.
3. Zaproszenie do stołu prezydjalnego 4 asesorów i sekretarza.
4. Zatwierdzenie porządku obrad.
5. Odczytanie i zatwierdzenie protokółu poprzedniego zebrania.
6. Sprawozdanie Zarządu z dotychczasowej działalności zarówno rzeczowe jak i finansowe.
7. Wybór doraźnej Komisji Rewizyjnej do stwierdzenia danych zawartych w sprawozdaniu finansowem za okres ubiegły.
8. Obrady nad sprawozdaniem Zarządu i pokwitowanie go za rok ubiegły.
9. Zamierzenia na rok 1925.
10. Uchwalenie normy wpisowego dla nowowstępujących stowarzyszeń i składki członkowskiej na 1925 r.
11. Zmiana Statutu.
12. Wybory Zarządu i Komisji Rewizyjnej.
13. Wolne wnioski.
14. Zamknięcie obrad.

W myśl § 10 Statutu Związku każde stowarzyszenie winno na każdych 50 członków czynnych wysłać 1 delegata, przyczem niepełne pięćdziesiątki liczą się za pełne.

Jeżeli zebranie z powodu braku kompletu nie dojdzie do skutku w pierwszym terminie, następne odbędzie się w tym samym dniu o godz. 11-tej w tym samym lokalu.

Wszystkie pisma prowincjonalne proszone są o powtórzenie niniejszego ogłoszenia.

Za Zarząd: *Dr. Niezgoda.*

Sprawozdanie z rocznego walnego zebrania Związku Kół Śpiewaczych Westfalji i Nadrenji.

Walne zebranie Związku Kół Śpiewaczych na Westfalji i Nadrenji odbyło się 5. kwietnia b. r. w Gelsenkirchen. Prezes druh Przybylski zagaił zebranie witając delegatów oraz reprezentantów bratnich organizacji i przeczytał porządek obrad który przyjęto.

Przy stwierdzeniu obecnych okazało się, że obecni są przedstawiciele 32 kół z liczbą 1600 członków.

Ze sprawozdania Wydziału wynika, że Związek nasz po czasie zastoju spowodowanego inflacją i walką gospodorczą w Zagłębiu Rzeki Ruhry, i z tego wynikającego masowego wyjazdu Polaków do Francji, powrócił do stosunków normalnych. Pierwszem objawem nowego życia w Związku na zewnątrz było zorganizowanie Chóru Zbiorowego w liczbie 68 członków na II Wszechpolski Zjazd Kół Śpiewaczych w Poznaniu. W roku ubiegłym odbyły się 2 Zjazdy Okręgowe mianowicie 31 sierpnia 1924 Zjazd Okręgu I w Marten w Westfalji i 14 września Okręgu II w Oberhausen w Nadrenji. Zjazdy swą wielką liczbą uczestników dokumentowały istnienie polskości na zachodzie Niemiec.

Po sprawozdaniach przystąpiono do oboru nowego Wydziału w skład którego wchodzą:

Jakób Przybylski — Essen — prezes
Jan Mąka — Hamborn — sekretarz
Antoni Lisewski — Eickel — skarbnik
Maślankiewicz, Walorski, Antoniewicz, Linka Pietrzak radni.

Zarazem obrano komisję do wypracowania nowych ustaw.

Po obszerniejszej dyskusji uchwalono jako składkę roczną do Związku i Okręgu pobierać od niewiast 0.50 mk. od mężczyzn 1 mk.

Po wolnych głosach prezes zamknął zebranie po 6 godzinnych obradach, życząc wszystkim jaknajpomyślniejszej pracy, naszem hasłem

Cześć Pieśni! *Wydział.*

N. B. Zjazd II okręgu odbędzie się 12 lipca b. r. w Oberhausen.

Za Redakcję i Administrację: K. T. Barwicki, Poznań, Półwiejska 35. — Odbito w drukarni Sp. Akc. „OSTOJA" w Poznaniu